Quaderns d'Italià 21, 2016 **131-150**

Ausiàs March e gli italiani

Raffaele Pinto
Universitat de Barcelona
raffaelepinto@ub.edu

Abstract

Lo studio è una serie di sondaggi sulle fonti italiane di Ausiàs March, che dialoga in modo sistematico con gli autori più rappresentativi di quella tradizione (Cavalcanti, Dante, Petrarca e Boccaccio), rispetto ai quali mostra sia una conoscenza ampia ed accurata, sia una innovativa capacità di interpretazione. Nel grande dibattito sul *De anima* aristotelico, che determina la polemica fra Cavalcanti e Dante sulla natura dell'amore, March si mostra più vicino all'averroismo del primo che al tomismo del secondo.

Parole chiave: Cavalcanti; Dante; Petrarca; Boccaccio; Averroismo; *Fin'amor*.

Abstract. ***Ausiàs March and Italians***

The study involves a series of surveys on Italian sources of Ausiàs March which communicate systematically with the most representative authors of that tradition (Cavalcanti, Dante, Petrarch and Boccaccio), showing both a broad and accurate knowledge as well as an innovative interpretation. In the great debate on Aristotle's *De anima*, which determines the controversy between Cavalcanti and Dante on the nature of love, March shows closer Averroism of the first or the second Thomism.

Keywords: Cavalcanti; Dante; Petrarch; Boccaccio; Averroism; *Fin'amor*.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

1. Ho già indicato in altre occasioni testi di March in cui è palese il suo debito nei confronti della letteratura italiana,[1] debito che non è solo di temi o sintagmi ma, più profondamente, di una sintonia o empatia che lo induce ad appropriarsi di quella tradizione come di cosa sua e quindi a dialogare, o addirittura ad identificarsi, con i suoi più autorevoli esponenti, come potrebbe essere il caso di una figura leggendaria come quella di Guido Cavalcanti.[2] È un debito particolarmente evidente nei versi iniziali di *Colguen les gents ab alegria festes*, nei quali il poeta rivendica orgogliosamente la propria saturnina inclinazione funeraria contro la futile superficialità delle persone normali, che amano invece le feste, i tornei e i racconti di imprese straordinarie:

> Colguen les gents ab alegria festes,
> lloant a Dèu, entremesclant deports;
> places, carrers e delitables horts
> sien cercats, ab recont de grans gestes.[3]

Le riprese dalla novella nona della sesta *Giornata* del *Decameron*, in cui Cavalcanti, rappresentato nell'atto di andare pensieroso in giro per i sepolcri del cimitero fiorentino, sdegnosamente, ma elegantemente, insulta i giovinastri che lo vorrebbero nella loro brigata, e lo provocano ironizzando sulle sue speculazioni antiteologiche, sono evidenti.[4] Attraverso la mediazione di

1. Cfr. «Ausiàs March. Nostalgia e licantropia. Alcune rappresentazioni della pulsione di morte nella letteratura (fra Arnau de Vilanova e Freud)», in *Poetiche del desiderio*, Roma: Aracne, 2010, p. 227-250 (in particolare p. 236-238); «Algunos casos de *amputatio vocis* en la poesía románica: entre Bernart de Ventadorn y Garcilaso de la Vega», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n. 16, 2013, p. 131-162 (in particolare p. 147-152).
2. Il titolo di questo lavoro suggerisce la sua ipotesi di fondo, che gli «italianismi» di March non si limitino ai puntuali prelievi che spesso la critica ha messo in luce, ma rappresentino i segnali di una più profonda e sistematica sintonia, che spinge il poeta valenzano a situarsi all'interno di una tradizione poetica che attraversa non solo gli stati (i cui confini, all'epoca, erano estremamente più labili di quanto lo siano ora), ma anche le lingue, che, in area romanza, erano perfettamente transitabili. Un barcellonese come Joan Boscà poteva infatti tranquillamente descrivere, nella introduzione al secondo libro delle sue liriche, la poesia provenzale, italiana, catalana e spagnola come i momenti «moderni» di una unica cultura letteraria. Un aspetto sostanziale di tale sintonia è la scelta linguistica del «volgare proprio», cioè il catalano di Valenza, per la propria lirica, che diversi studiosi hanno attribuito al contatto con la letteratura italiana (che l'espansione mediterranea di Alfonso il Magnanimo promuoveva). Rinvio, sulla questione, a Antoni Ferrando, «Observacions sobre la llengua d'Ausiàs March», in *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2010, p. 169-229 (in particolare le p. 222-226). Osservo, al riguardo, che poteva valere per March non solo l'esempio prestigioso della prassi poetica di Dante, ma anche la difesa ideologica che del volgare proprio, cioè l'italiano, Dante svolgeva nelle sue opere maggiori (*Vita Nuova*, *Convivio*, *De Vulgari Eloquentia*, *Commedia*).
3. Cito da Ausiàs March, *Obra completa*, edició de Robert Archer, Barcelona: Barcanova,1997.
4. Ripresento qui le corrispondenze verbali fra i due testi, perché più nitidamente appaia, ai lettori di questo articolo, il debito di March nei confronti di Boccaccio: «si vestivano insieme almeno una volta l'anno, e insieme i dì più notabili cavalcavano per la città e talora armeggiavano, e massimamente per le *feste* principali o quando alcuna lieta *novella di vittoria* o d'altro fosse venuta nella città» «Colguen les gents ab alegria *festes*, / loant a

Boccaccio, March entra in contatto con Cavalcanti e, ne abbia lette o no le poesie, si identifica con lui, fa sue le malinconie cimiteriali di Guido (che avevano, inoltre, precisi riscontri nell'ultimo stadio del morbo malinconico, la *Lycantropia* secondo Avicenna o il *Cicubus* secondo Arnau de Vilanova)[5] e implicitamente rivendica per sé il connotato filosofico che Boccaccio deduce dall'aneddoto: agli occhi del poeta filosofo, i veri morti sono le persone normali, che rifiutando la filosofia, cioè la sapienza, non realizzano le potenzialità intrinseche alla natura umana, differente da quella delle bestie solo per l'uso della razionalità. Si tratta di estremismi aristotelici caratteristici di Guido (e della letteratura di matrice averroistica da lui frequentata) che Boccaccio registra con scrupolo di storico.[6]

La trascrizione della novella di Boccaccio, però, si arricchisce in March di altri elementi, che, opportunamente evidenziati, mi permetteranno di illustrare, con l'esempio che se ne può trarre, l'ipotesi che voglio sottoporvi. Innanzitutto l'immagine del poeta che passeggia fra le tombe. Boccaccio dice solo che l'attraversamento del cimitero, che allora si trovava nei pressi del Battistero,

---

Dèu, entremesclant deports; / places, carrers e delitables orts / sian cerquats ab *recont de gran gestes*». All'ambientazione urbana della novella («cavalcavano per la città») fa riscontro, nella poesia, la descrizione analitica di «places, carrers e delitables orts».

5. La sintomatologia descritta dal testo di March può essere adeguatamente interpretata solo a partire dalla trattatistica medica, come esplicitamente dichiara il poeta nel verso 16: «de mon desig no·m pora guarir metge». Leggiamo, infatti, in Avicenna (*Canon*, Fen. I[a], tr. 4, c. 21), che la *lycantropia* o, anche, *melancholia canina*, «facit homo diligat fugere ab hominibus vivis, et cupiat appropinquare mortuis et sepulcris». Analogamente leggiamo in Arnau de Vilanova (*De parte operativa*, c. 271): «Alienatio quam concomitatur horror vel odium irrationabile sive immoderatum, et frequenter haec species manifestatur in horrore societatis humanae, vel cuiuscumque individui humani. Est nam corrupta scientiatio, qua *iudicat hominem*, vel quodcumque apprehensum, summe *nocivum et evitabile*, maxime *omnes viventes homines*». I versi 9-10, «Cascú requer e vol a son semblant; / per ço no·m plau la pràtica del vius», trascrivono, con ogni evidenza, i sintomi descritti qui da Arnau. E quando, subito dopo, scrive «d'imaginar mon estat són esquis / sí com d'om mort, de mi prenen espant», rappresenta la sua condizione psico-fisica, e l'apparenza di sé, a partire da una precisa indicazione di Arnau de Vilanova, il quale scrive che i malati di *cicubus*, cioè *lycantropia*, credono «se esse mortuos» (*ibid*., c. 271). E quindi è del tutto giustificata la lettura «necrofilica» di questi versi (e di altri simili in tutto il Canzoniere), poiché la malattia di cui si tratta, in lui come nel Cavalcanti narrato da Boccaccio, è appunto la *lycantropia*, cioè la passione per i sepolcri. D'altra parte, la incurabilità della sua malattia (affermata nel verso 16) impedisce che sul suo orizzonte erotico possa mai apparire una «donna della salute» (come è Beatrice per Dante), il che schiera ineluttabilmente March dalla parte di Cavalcanti, che aveva polemizzato con Dante proprio su questo punto capitale della poetica dell'amico (su ciò cfr. *infra*).

6. Fonte di Boccaccio è anche un passaggio dei *Rerum memorandarum libri* (II 60) di Petrarca, nel quale un certo «Dinus … concivis meus», viene motteggiato fra i sepolcri da alcuni «senes illic confabulantes». Egli si difende con la stessa battuta di Guido in Boccaccio: «ante domos vestras animosiores estis». Petrarca precisa il senso delle sue parole: «senio scilicet eorum et vicinie mortis alludens». La critica privilegia questa fonte, rispetto a quelle medico filosofiche, sempre ignorate (cfr. Guglielmo Gorni, «Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio —Decameron VI, 9— e in un sonetto di Dino Compagni», *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 8, 2001, p. 39-45). Ma è chiaro che Boccaccio ha risemantizzato completamente gli elementi romanzeschi del testo petrarchesco.

era percorso abituale delle passeggiate di Guido. Che tale percorso non fosse scelto a caso, ma dipendeva dalle preoccupazioni filosofiche e antiteologiche del poeta, lo si deduce dalla iniziale presentazione del personaggio:

> Per ciò che egli alquanto tenea della oppinione degli epicuri, si diceva tralla gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse.[7]

Ben al corrente delle attività eterodosse di Guido è poi Betto Brunelleschi, *leader* della brigata, che, dopo aver accerchiato Guido insieme ai suoi compagni, gli chiede:

> Guido, quando tu avrai trovato che Iddio non sia, che avrai tu fatto?

E poi, quando Guido, con sarcasmo pungente, gli ribatte:

> Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi pare,

spiega agli amici ignari il significato della risposta apparentemente insensata di Guido, secondo la quale quel cimitero è in realtà la loro casa, nella quale hanno diritto di dire tutte le sciocchezze che vogliono. Spiega Betto:

> queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti.

Tali implicazioni filosofico-teologiche sono tutte assimilate e metabolizzate da March, che si trova perfettamente a suo agio nei panni del genio saturnino, sprezzante delle masse incolte perché alle prese, lui solo, con i grandi enigmi della umanità. Accanto a questa piena adesione ideologica, agiscono però, nel testo di March, anche altre pulsioni intellettuali. Qui il rapporto con i sepolcri è molto più articolato che in Boccaccio. Mentre la gente normale se la spassa come può, lui afferma:

> E vaja jo los sepulcres cercant,
> interrogant ànimes infernades;
> e respondran, car no són companyades
> d'altre que mi en son continu plant.

Le tombe sono il paesaggio prediletto di Ausiàs, che non si limita a passeggiarci attorno o attraverso, ma dialoga con le anime che ci sono dentro. Esplicitando la vocazione necrofilica di Guido, secondo Boccaccio (che però riproduce fedelmente la poetica di Cavalcanti) Ausiàs chiama indirettamente in causa un altro poeta, che le anime dei morti le ha letterariamente interrogate davvero, ottenendone risposte che sarebbero poi confluite in un gran poema, cioè la *Commedia*. Fra le pieghe della identificazione con Cavalcanti, spunta un'altra identificazione, quella con Dante, attraverso un nesso che il testo di Boccaccio ampiamente giustifica. Infatti Cavalcanti appare anche nella *Commedia*, in un

7. Cito da Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino: Einaudi,1992.

frammento famoso, nel quale il poeta è al centro di un fulmineo scambio di battute fra Dante, che sta conversando con Farinata degli Uberti, e Cavalcante dei Cavalcanti, padre di Guido, nel cerchio degli eretici (*Inf.* X). La pena degli eretici consiste proprio nel fatto che le loro anime sono condannate per l'eternità a giacere sepolte in tombe infuocate.[8]

L'intervista di Dante a Cavalcante dei Cavalcanti è abbastanza singolare, dal punto di vista scenografico: Cavalcante e Farinata (anche lui eretico) dialogano con Dante dalla tomba; Dante vede solo parzialmente la loro figura, perché si sono alzati in piedi o in ginocchio, senza uscire dall'avello in cui normalmente giacciono, ma sporgendo dal suo bordo superiore, essendo queste tombe scoperchiate (e così resteranno, informa Virgilio, fino al giorno del giudizio, quando ogni anima riassumerà il proprio corpo, e allora saranno sigillate in eterno, *Inf.* X, 12). Alla luce dell'episodio dantesco, che funge ovviamente da fonte primaria per Boccaccio, i versi di March acquistano un significato letterale preciso: quando dice di voler interrogare le anime dei morti, sicuro della loro risposta, sta pensando proprio alla scena dantesca, immaginando una serie di dialoghi fra un vivo e tanti morti che si affacciano dai loro sepolcri. Il riferimento al testo di Boccaccio è necessario per capire di cosa e soprattutto di chi sta parlando March; ma quello al testo di Dante è necessario per visualizzare la scena che March ha rappresentato. Il doppio rapporto di identificazione implica allora un doppio rapporto di intertestualità, con Cavalcanti e con Dante, in

8. La presenza di Dante, in questo luogo, è ormai assodata dalla critica: «Pagès y más recientemente Badia y Archer han devuelto la imponente retórica del poema a su apropiado contexto medieval, subrayando en particular al presencia dantesca. Ésta no debe buscarse tanto en ecos concretos, que también los hay, cuanto en el diálogo con las almas de los que han sido condenados al infierno por amor, y con los que el poeta, aunque vivo, se siente solidario: la situación vagamente aludida podría ser la del canto v del Infierno» (Costanzo di Girolamo, «Notas a los poemas», in Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, Madrid / Buenos Aires / Valencia: Colección La Cruz del Sur / Editorial Pre-Textos, 2004, p. 417). Salve restando le importanti osservazioni dello studioso, mi sembra che il riferimento a *Inf.* X e alle tombe (*sepolcri*, qui al v. 7, come in March) infuocate in cui sono castigati gli eretici, con i quali Dante conversa, sia, sul piano verbale, molto più evidente di quello a *Inf.* V (come d'altra parte suggeriscono Pagès, Badia e Archer). L'intertesto decameroniano elimina, poi, ogni dubbio sulla rete delle fonti di March e precisa in modo inequivoco il significato della loro riscrittura. Francesc J. Gómez e Josep Pujol (Ausiàs March, *Per haver d'amor vida*, Barcelona: Editorial Barcino, 2009, p. 126) alludono al luogo dantesco («alguns crítics han suggerit paral·lelismes amb l'escenografia infernal que precedeix la conversa de Dante amb l'esperit de Cavalcante de' Cavalcanti») ma preferiscono addurre una fonte senechiana (*Medea*, vv. 113-114). Sembra, però, molto più logico pensare che March si identifichi idealmente con un poeta leggendario ed attuale come Cavalcanti, piuttosto che con una strega mitologica ed anacronistica come Medea. Più in generale, i due studiosi, nel loro eccellente volume, raccolgono le mie indicazioni sulle fonti mediche, ma non quelle relative alla fonte boccacciana. Mi sembra che in questo modo vada perduta la intensità e la drammaticità dei versi di March, che proiettandosi nella figura del poeta miscredente che dialoga con i morti, ma senza una solida fede nella trascendenza, descrive un percorso intellettuale ed un destino morale di radicale e rischiosa eccezionalità. Le fonti classiche su cui insistono i due studiosi, pur presenti, impoveriscono drasticamente la potenza espressiva e ideale del testo, se se ne esagera la funzione sul piano del contenuto.

entrambi i casi attraverso la mediazione di Boccaccio. Si tratta però, di valori intertestuali molto diversi, poiché la conoscenza di Cavalcanti potrebbe essere solo indiretta (in effetti non sappiamo, almeno io non so) se March l'avesse letto o no, mentre quella di Dante è necessariamente diretta, poiché March è intenzionalmente risalito alla fonte di Boccaccio. Anzi, con ogni probabilità è proprio la duplicità delle identificazioni ciò che giustifica l'orgoglio con cui viene rivendicata da March la propria inclinazione necrofilica: March non si associa solo a Cavalcanti (che dobbiamo presumere poco noto in ambito catalano) ma anche a Dante, il cui prestigio, quando lui scrive, è dilagante (ricordiamo che la traduzione della *Commedia* di Andreu Febrer è del 1429).

Alla luce di tali riscontri, credo che debba essere riconsiderato il senso dei versi 13-16:

> Lo rei xiprà, presoner d'un heretge,
> en mon esguard no és malauirat,
> car ço que vull no serà mai finat;
> de mon desig no·m porà guarir metge.

L'elemento logico che produce il salto metaforico dal poeta che interroga i morti al re di Cipro (prigioniero del sultano d'Egitto fra il 1426 e il 1427) è, con ogni probabilità, la leggenda secondo la quale il sovrano, per le umiliazioni subite durante la prigionia, non rise più durante il resto della sua vita[9] (che terminò nel 1432). Egli è dunque un caso estremo di tristezza, che resta però al di sotto del poeta, la cui malattia malinconica (la *lycantropia*) è ancora più clamorosa. Un ulteriore, e più sottile, elemento di comparazione è l'isolamento del cristiano in mezzo agli eretici: anche Ausiàs è del tutto isolato (lui morto, in mezzo ai vivi), in quanto cerca di provare, come il suo modello Cavalcanti, l'inesistenza di Dio. L'analogia è però invertita: l'eretico è lui, in mezzo ai cristiani. Cos'è, allora, ciò che egli vuole e che invece non otterrà mai? Normalmente si intende l'amore della donna, come al solito nel canzoniere. Nei versi precedenti, però, non si è affatto parlato d'amore. March ha detto invece che lui si dedica ad interrogare le «ànimes infernades». Ma cosa chiede alle anime dell'inferno? Evidentemente ciò che Cavalcanti cerca fra le tombe del cimitero fiorentino, cioè la soluzione del mistero dell'esistenza di Dio. È questa soluzione che il poeta vorrebbe trovare, fra i sepolcri, e che resterà invece sempre inattingibile (poiché dai morti otterrà sì risposte, ma non quelle razionalmente definitive che lui vorrebbe). Della malattia malinconica March ha compreso, attraverso il personaggio boccacciano di Cavalcanti, ed orgogliosamente fatto suo, l'elemento intellettualmente perverso, cioè l'uso profano della conoscenza, la filosofia al servizio della incredulità religiosa (erano queste le accuse dei teologi agli averroisti).[10]

9. «Segons la creença comuna, Janus no va riure mai més en la seva vida» (Archer, *ad locum*).
10. Un ulteriore segnale di aristotelismo radicale lo leggiamo nella strofa successiva, nella quale, comprandosi a Tizio, dice che non un solo verme lo rode, ma due: «car és un verm qui romp la mia pensa, / altre lo cor…». Vermi diversi, dunque, uno per la razionalità («la mia pensa»), l'altro per la sensibilità («lo cor»): si tratta del dualismo psichico che gli averroisti

Le sorprese italianizzanti del testo non finiscono però qui. Le ultime due strofe svolgono fino alle sue estreme conseguenze la passione necrofilica descritta nelle strofe iniziali, prefigurando la morte del poeta, che avrà un solo effetto negativo, quello di interrompere la immaginazione e la speranza di veder soddisfatto il suo desiderio (entrambe plausibili solo in vita). Tale immaginazione si articola in due momenti, quello dell'interramento, nella penultima strofa, e quello della ipotetica assunzione in cielo, nella ultima strofa:

> E si la mort no·m dugués tal ofensa
> —fer mi absent d'una tan plasent vista—
> no li graesc que de terra no vista
> lo meo cos nu, qui de plaer no pensa
> de perdre pus que lo imaginar
> los meus desigs no poder-se complir.
> E si·m cové mon darrer jorn finir,
> seran donats térmens a ben amar.
>
> E si en lo cel Déu me vol allogar,
> part veure a Ell, per complir mon delit
> serà mester que·m sia dellai dit
> que d'esta mort vos ha plagut plorar,
> penedint-vos com per poca mercé
> mor l'innocent e per amar-vos martre,
> cell qui lo cos de l'arma vol departre
> si ferm cregués que us dolríeu de se.

Sono immagini molto vive e significative: prima il corpo nudo vestito di terra, poi il pianto di lei e il pentimento per aver causato (con la «poca mercé») la morte di lui. Si tratta però di immagini, e di una trama narrativa, che March ha mutuato da un altro testo italiano, tanto famoso quanto quelli considerati finora. Si tratta della canzone petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* (126) che prospetta la stessa situazione descritta dal poeta: Francesco immagina che, morto, il suo corpo venga sepolto nel luogo in cui vide Laura per la prima volta («ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse»),[11] in modo tale che «torni l'alma al proprio albergo ignuda». Laura dovrebbe ritornarvi, secondo la fantasia che il testo narra, perché si è finalmente addolcito il suo atteggiamento nei confronti del poeta («la fera bella e mansüeta»). Ma allora, cercandolo, vedrebbe solo «terra infra le pietre». Commossa, e pentita, dovrebbe implorare pietà al Cielo, «asciugandosi gli occhi col bel velo». Sono evidenti gli elementi che March ha raccolto dalla canzone: innanzitutto 'il corpo nudo rivestito di terra' («de terra … vista / lo meo cos nu») traduce il 'meschino corpo che la terra dovrebbe ricoprire' («il meschino corpo / fra voi ricopra»), in Petrarca; e poi il pianto di lei («que d'esta mort vos ha plagut plorar»), di cui dovrebbe aver notizia nel Paradiso, e che farebbe ammenda della sua «poca mercé».

opponevano al monismo della ortodossia teologica.

11. Cito da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 1996.

Notevolissima è anche l'idea che il *delit* del Paradiso sarebbe completo solo se, alla visione di Dio, si accompagnasse quella informazione sulle lacrime di lei. La differenza escatologica che si è venuta a creare fra lui e la signora, lui morto ed in Paradiso, lei viva e sulla terra, non cambia un apice l'intensità e la direzione del desiderio del poeta: non c'è Paradiso che valga, poiché l'amore della donna è l'unica, o principale, aspirazione del poeta. Questa declinazione teologica (o, in questo caso, antiteologica) dell'amore dei poeti è, potremmo dire, marchio di fabbrica della poesia italiana, che appare nella lirica fin da Giacomo da Lentini (si pensi al sonetto *I' m'aggio posto in core a Dio servire*, in cui il poeta si rifiuta di andare in Paradiso se lì non potrà contemplare la sua bella signora). Facendo sua tale declinazione, qui e in tutto il canzoniere, March si inserisce in questa tradizione, dialogando con i suoi rappresentanti ed innovandone, inoltre, profondamente le tematiche.

Una riflessione supplementare deve essere dedicata alle lacrime, che secondo Auerbach, in *Mimesis*, appare come motivo erotico nella letteratura solo con la *Manon Lescaut*, di Prevost.[12] Questi testi ci permettono di anticipare l'apparizione del tema fino ad Ausiàs March e Petrarca, per i quali le lacrime hanno già un intenso e morboso valore erotico. Devo però aggiungere a questa lista anche le lacrime di Beatrice, che nel secondo canto dell'*Inferno*, convince, piangendo, Virgilio ad andare in aiuto del suo amato, «li occhi lucenti lagrimando volse» (v. 116);[13] quelle lacrime hanno una potenza di implicazioni erotiche clamorosa: ciò che modernamente, a partire da Dante, apre alla poesia le porte della trascendenza non è ne la spada del condottiero (Enea) né la preghiera dell'apostolo (Paolo), ma le lacrime di una donna innamorata.

Di tale ampia e profonda conoscenza della tradizione italiana da parte di March la critica ha privilegiato un aspetto, e cioè il suo petrarchismo. Tale ortopedizzazione, in atto fin dal '500, ha certo avuto il merito di riconoscere in March una delle voci liriche più personali e potenti del Rinascimento europeo, ma ha anche sviato l'attenzione degli studiosi dalle tracce (massicce e sostanziali) della influenza degli altri classici italiani e soprattutto di Dante. Ciò si deve alla miopia di una storiografia, soprattutto italiana ed ormai obsoleta, che considera Dante, e la tradizione romanza che egli riassume, fenomeni ancorati al Medioevo e non pertinenti alla formazione della cultura letteraria moderna. La storiografia americana, per esempio, non commette quest'errore. In effetti, amputato di questa tradizione, e ridotto a puro psicologismo melodico, lo stesso Petrarca più che fondare la modernità, la trivializza, inaridendone le essenziali fonti scolastiche. La modernità può apparire, inoltre, secondo la vulgata storiografica, una invenzione della cultura scientifica moderna, perché vengono ignorati i fondamenti aristotelici della tradizione lirica che Petrarca riassume. La responsabilità è certo innanzitutto dello stesso Petrarca, che

12. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino: Einaudi, 1956, II, p. 155-162.
13. Cito da Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano: Mondadori, 1997.

condannò all'ostracismo la scolastica contrapponendo ad esso la retorica. Le sue invettive contro i medici sono, al riguardo, eloquenti.[14] Non era però inconsapevole della tradizione alla quale apparteneva, sebbene sapientemente la dissimuli, quasi sempre, per sottolineare la propria originalità. La canzone LXX (*Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi*) apre uno spiraglio rivelatore sul sentimento genealogico che egli ha delle proprie fonti. Per quanto riguarda March, l'influenza dantesca (accanto a quella degli altri classici italiani) è non episodica o superficiale, ma strutturale, e credo che la comprensione della sua poesia, così oscura se letta in modo irrelato, si gioverebbe molto di una contestualizzazione che veda nei suoi testi un costante e sistematico dialogare con il grande fiorentino. È appunto tale dialogare che suggerisce l'analisi di *Colguen les gents*.

2. Provo ad usare lo stesso metodo di lettura con un altro testo del canzoniere di March. In *Los ignorants amor e sos exemples* (XLV), il poeta descrive, come è noto, una teoria generale dell'amore, ovvero una tipologia degli amori possibili. Il testo è notevole da una parte per il suo pronunciato carattere teorico, dall'altra perché March introduce la propria esperienza di amante, corroborando così le astratte nozioni con un concreto vissuto personale. Il ragionamento può facilmente essere sintetizzato: se nell'uomo esistono due sostanze diverse, cioè il corpo e l'anima, si può amare solo col corpo (è quanto fanno i bruti) oppure solo con l'anima (è ciò che fanno gli angeli). Gli uomini amano in generale secondo il composto, quindi con un desiderio in cui intervengono tanto il corpo quanto l'anima (è questo l'amore *homenivol*, più *punyent* degli amori semplici perché le due sostanze sono eterogenee e quindi difficilmente compatibili). Nei casi migliori nel composto prevale l'anima, in quelli peggiori prevale il corpo. Ausiàs si sforza di seguire la *voluntat bona*, cioè un amore in cui prevalga la *part honesta*, ma non nasconde che l'altro amore, quello dei sensi, lo tenta ed entra in conflitto con essa. D'altra parte in tale conflitto, e nella tensione a far prevalere quella onesta, consiste appunto la *fin'amor*, che gli ignoranti credono favole di poeti.

Tutto il ragionamento è una esegesi scolastica del desiderio sessuale, interpretato alla luce del rapporto fra corpo ed anima, sensibilità e razionalità etc. L'assioma dei versi iniziali, che l'amore rappresenti una minaccia per il libero arbitrio, riprende una polemica ben viva in ambito italiano, che March sembra echeggiare con scrupolo letterale. Si compari il verso 4 «prenin delit en franc arbitre perdre» con i versi 9-11 del sonetto di Dante a Cino da Pistoia *Io sono stato con Amore insieme*:

14. Una svolta nella considerazione storiografica del luogo che Petrarca occupa nella letteratura medievale ed europea è rappresentata dagli studi sulle sue fonti mediche, che mostrano un rapporto molto più complesso e sfaccettato del poeta con la cultura aristotelica e scolastica. Si veda, al riguardo, lo studio di Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2015.

Però nel cerchio della sua palestra
libero arbitrio già mai non fu franco
sì che consiglio invan vi si balestra.[15]

La irresponsabilità morale dell'innamorato era una delle questioni che la condanna contro gli averroisti (o *artisti*) del 1277 a Parigi aveva messo al centro del dibattito filosofico,[16] e che nei poeti italiani acquista il massimo rilievo. All'averroismo allude anche l'idea dei *dos poders separables* (v. 18) che il cielo gli ha dato: si tratta della grande polemica relativa al *De Anima* aristotelico, che opponeva gli aristotelici radicali, come Sigieri di Brabante, che consideravano anima e corpo uniti solo strumentalmente, perché necessari l'uno all'altra nell'atto conoscitivo, a quelli moderati, o ortodossi, come Tommaso d'Aquino, che considerava sostanziale l'unione fra le due istanze, che erano solo provvisoriamente separate al momento della morte (il giudizio finale le avrebbe infatti riunificate, ricostituendo il composto).[17]

Siamo quindi in un territorio letterario squisitamente italiano e ben prepetrarchesco. Proprio su questo problema era scoppiata la polemica fra Guido Cavalcanti e Dante sulla natura del desiderio sessuale: necessariamente patologico in prospettiva averroista (perché il desiderio, fissato alla sensibilità ed al corpo, non ha la possibilità di spiritualizzarsi e razionalizzarsi, essendo anima e corpo sostanze eterogenee); potenzialmente "divino" in prospettiva aristotelico-ortodossa, perché allora sì che il desiderio può diventare *salute*, cioè felicità e salvezza. Senza questo sfondo scolastico non comprendiamo molto del mito di Beatrice «donna della salute», né della sprezzante risposta che Guido diede alla *Vita Nuova* con la canzone *Donna me prega*. E lo stesso canzoniere petrarchesco, così oscillante fra una visione morbosa e peccaminosa del desiderio e la tensione alla sua depurazione religiosa, risulta molto più chiaramente leggibile alla luce di quella polemica.

Nel caso di March ignorare le fonti italiane è ancora più grave, perché in lui il sapere della scolastica, cioè l'aristotelismo problematicamente vissuto nelle sue diverse correnti di pensiero, non solo non è dissimulato, ma anzi è dolorosamente, ma anche orgogliosamente, ostentato.[18] Questa poesia ne è un buon esempio. La terza strofa spiega infatti la doppia influenza che egli ha

15. Cito da Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2005.
16. Si vedano in particolare le proposizioni 168 («Quod homo agens ex passione coacte agit») e 169 («Quod voluntas, manente passione et scientia particulari in actu, non potest agere contra eam»), ed il commento di Roland Hissette, *Enquête sur les 219 articles condamnés à paris le 7 mars 1277*, Laouvain / Paris: Publications Universitaires, 1977, p. 261.
17. Sulle implicazioni letterarie della polemica, rinvio al mio «La simiglianza come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante», in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, a cura di Rossend Arqués, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, p. 27-47.
18. La poesia XLV viene letta sullo sfondo (fra l'altro) del polemico rapporto fra Cavalcanti e Dante da Lola Badia in *Tradició i Modernitat als segles XIV i XV. Estudis e cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València / Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 143-166.

subito dal cielo (il quale «volc influir dos poders separables», v. 18): sull'anima che gli fa amare analoghe sostanze spirituali non sporcate dal vizio (v. 22), e sulla sensibilità («l'altra part», v. 23) ai cui desideri le decisioni dell'anima soggiacciono («en son voler son decret l'arma posa», v. 24).[19] Il conflitto che lacera l'io del poeta è drammaticamente rappresentato nella quarta strofa, nella quale «arma e cos … prenen ses armes» (v. 31) rispettivamente contro e a favore de «l'altra amor que en delit s'entitola» (29). La quinta strofa descrive il cammino interiore della immagine sensibile («lo presentat», v. 35) che scatena il desiderio: percepita attraverso i sensi, essa giunge prima al senso comune («comú seny», v. 34) e poi «a l'entendre» (v. 35). Il desiderio cresce in ragione diretta del piacere che essa suscita («d'on voler creix tant com hom s'hi delita», 36), fino al punto di subordinare a sé completamente la volontá in vista della sua realizzazione («totes virtuts e seny de la persona / són desijats en servitud de l'acte», vv. 39-40).

Nella sesta strofa vengono stigmatizzati coloro che «amor bestialment pratiquen» (41), cercando solo il piacere dei sensi, senza concedere nulla al piacere della razionalità («sens acollir en part delit d'entendere», v. 42). Questo desiderio puramente carnale è rifiutato non per astratti motivi moralistici, ma per il concretissimo motivo che il piacere da esso prodotto, essendo limitato nel tempo, dura poco (vv. 45-48):

> Qui vol trobar amor qui null temps folga
> no la cerc lla on lo poder se vença,
> car tota res perdent la sua causa
> no és trobat de aquella algún esser.

Ad essi March oppone, nella settima strofa, gli eletti che sono capaci di amare come gli angeli in modo solo spirituale, e possono quindi dare al loro amore durata eterna («e tal voler en per null temps se cansa», v. 52). Fra tali estremi si trova l'amore di tipo propriamente umano (*homenivol*, v. 55), che consiste in un duplice giogo d'amore («sobre dos colls lo jou d'amor aporten», v. 56). Ed è appunto questo amore che, nella strofa ottava, produce la lacerazione interiore che il poeta ha descritto nelle strofe iniziali, trattandosi di desideri che hanno di mira oggetti eterogenei: «mas los volers que, d'aquests, composts naixen, / són més punyents que d'alguna amor simpla», vv. 63-64.

Nella nona strofa il poeta dichiara inattingible un amore puramente spirituale, ed anzi pessimisticamente, cioè averroisticamente, ammette che la sensualità ha il sopravvento sulla razionalità: questo amore, indotto dai sensi, «lo juí no escolta» (v. 69). Nella strofa seguente viene precisato che il predominio della sensualità sulla ragione non dipende da un rapporto sessuale praticato, e che anzi, al contrario, ciò che accende la sensualità è il desiderio di realizzarlo, ossia la tensione che alimenta la speranza di possedere l'oggetto deside-

19. La inconfondibile marca averroista del ragionamento di March è la tesi qui implicita relativa alla separabilità delle due anime (quella razionale e quella sensibile): in una prospettiva teologica ortodossa corpo ed anima sono inseparabili, ed infatti con la resurrezione della carne il composto che la morte temporaneamente scinde si ricompone.

rato, poiché appunto in questa tensione consiste la «fina amor» che produce nell'amante l'alternanza fra la speranza e il suo contrario, che genera «la gran por» (vv. 77-80):

> No sia entés present deshonest acte,
> car fina amor d'altra amor se contenta;
> si no l'ateny, viu d'esperança sola,
> e la gran por segueix lo seu contrari.[20]

Sono però soprattutto le due strofe finali quelle che ci parlano del rapporto di March con gli italiani (vv. 81-96):

> Cell qui d'amor del tot no·s lleixa vençre,
> sí que raó de son consell no llunya,
> no mereix pas la corona de martre
> d'aquells passius, no havents altre compte
> sinó pensar haver llur vida terme,
> finit aquell qui en tal extrem los mena,
> creent de ferm los fets del món ser ombra
> d'aquell sol clar qui tot llur cor escalfa.
>
> Oh bona amor, a qui mort no trïumfa,
> segons lo Dant història recompta,
> e negun seny presumir no s'ocupa,
> contra tu fort, victòria consegre,
> e cossos dos ab una arma governes
> per la virtut que d'amistat s'engendra:
> cell qui de tu lo terme pensa atényer
> no sap de tu, d'ignorança és deixeble.

La prima strofa evoca il caso di chi non si lasci vincere del tutto dall'amore, inteso come passione dei sensi, e non corre quindi i rischi dei *passius* (come lo stesso March) che vivono tragicamente questa esperienza. La loro sola preoccupazione è che la loro vita abbia termine quando cessa di esistere la causa del loro innamoramento: allora, usciti dall'ombra del mondo terreno, godranno eternamente della luce eterna che li riscalda. Credo che questi versi risultano più chiari se pensiamo a questi versi di Petrarca (CCCXLIX, 9-14):

> O felice quel dì che, del terreno
> carcere uscendo, lasci rotta e sparta

20. La speranza di ottenere (sessualmente) il bene desiderato è elemento consustanziale al desiderio ed alla passione esasperata che esso suscita nei malati d'amore. Così descrive il rapporto fra speranza e desiderio Arnau de Vilanova (*Tractatus de amore heroico*, p. 53, rr. 8-11): «Cum igitur hec furia suisque causa formalis sit intensa cogitatio super delectabile, hoc cum confidentia obtinendi, erit illi directe correctivum oppositum, non in hoc delectabili cogitare nec sperare nullo modo eius obtentum». Il rapporto necessario fra desiderio e speranza era poi anche tema teologico, come si può leggere in Tommaso d'Aquino (*Summa Theologiae*, I-II, q. 27, art. 4): «spes causat vel auget amorem, et ratione delectationis, quia delectationem causat: et etiam ratione desiderii, quia spes desiderium fortificat, non enim tam intense desideramus quae non speramus». Il tema è ben presente in Petrarca (si veda, al riguardo, Tonelli, *cit.*, p. 174-176).

> questa mia grave et frale et mortal gonna,
> e da sì folte tenebre mi parta
> volando tanto su nel bel sereno,
> ch'i veggia il mio Signore et la mia donna.

Ciò che March invidia a coloro che sanno controllare la passionalità è la fede in una unione puramente spirituale con l'amata nell'aldilà, fede che alimenta il desiderio di liberarsi al più presto del proprio corpo per raggiungerla. È questo desiderio (chiaramente espresso in Petrarca) che egli evoca come uno stato d'animo che purtroppo non gli appartiene.

Si osservi ora il secondo verso: «Sí que raó, de son consell no llunya», ossia, che non perde l'uso della ragione e quindi conserva il libero arbitrio. La citazione dalla *Vita Nuova* è precisa:

> *Vita Nuova*, II: La sua imagine (di Beatrice) … era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele *consiglio de la ragione*.[21]

March conosce bene la grande scommessa di Dante, che cioè l'amore non sia necessariamente una malattia e che anzi una donna sufficientemente virtuosa può evitare che la ragione sia sottomessa al *talento* (come invece accade ai lussuriosi del canto V dell'*Inferno*).[22] Questi innamorati sono felicemente orientati verso la trascendenza, poiché sanno che tutte le passioni umane non sono altro che ombra di una verità di ordine superiore, la quale si rivelerà in tutto il suo splendore solo dopo la morte.[23]

E Dante appare infatti citato, ed anzi chiamato per nome, nella ultima strofa. Qui viene indicato il grado estremo dell'amore, quello in cui esso rivela tutta la sua potenza: è la «bona amor a qui mort no triumfa». E perché la morte non trionfa sulla «bona amor»? La risposta è facile, se teniamo conto del *De Anima*

21. Cito da Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli: Ricciardi, 1980. Una ulteriore citazione dalla *Vita Nuova*, al fine di confermare un analogo assioma, si trova in XCII, 11: «En cor gentil amor per mort no passa», che riprende il verso iniziale del sonetto *Amor e il cor gentil sono una cosa*, nel cap. XX.
22. Nella sua lettura del poema XLV Lluís Cabré ritiene che il riferimento a Dante, nelle due ultime strofe, sia relativo alla *Commedia* ed in particolare al canto V dell'*Inferno*, oppure, ma in subordine, al significato allegorico di Beatrice. Le riprese verbali dalla *Vita Nuova* sono, però, indiscutibili, e situano il «dantismo» di March in un territorio ideale molto diverso (che è quello della possibilità, a lui non concessa, di una spiritualizzazione intramondana dell'amore, come quella che Dante sperimenta, appunto, nella *Vita Nuova*). Anche Francesc J. Gómez e Josep Pujol, sulla scia di Lluís Cabré, indicano il canto V dell'*Inferno* come fonte dantesca del testo (*cit.*, p. 171 e p. 180).
23. Il testo di March entra qui in consonanza con uno dei principali punti di riferimento del neoplatonismo rinascimentale, Marsilio Ficino. Si osservi come Ficino descrive il rapporto fra il mondo ed il suo creatore (*De Raptu Pauli*, in Eugenio Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1976): «[Mente mia] la machina del mondo come ombra di Dio non ti mostra esso Dio, se prima tu non riduci a te l'ordine suo e clarissimamente examinando lievi l'ombra» (p. 965). In altro luogo (*Poetiche del desiderio*…, *cit.*, p. 260) ho mostrato che questo luogo ficiniano funge da fonte per la 1ª Égloga di Garcilaso de la Vega. Credo, però, che la mediazione di March sia nello spagnolo altrettanto operativa.

di Aristotele e dei dibattiti da esso suscitati: la *bona amor* è quella che non dipende in nulla dai sensi, e che anzi tutti i sensi è in grado di tenere a freno, unificando le due anime, dell'amante e dell'amata, attraverso l'amicizia (che è desiderio di unimento spirituale), cioè una sola anima che governa due corpi:

> e cossos dos ab una arma governes
> per la virtut que d'amistat s'engendra.[24]

La scomparsa di uno dei due corpi, con la morte, non mette fine all'amore, poiché sono le anime quelle che si sono unite, restando distinti i corpi, e quindi in questo amore, la morte deve celebrare la sua sconfitta. L'allusione alla morte di Beatrice è ovvia: Beatrice muore, ma l'amore di Dante per lei e di lei per Dante non cessa, perché si basava esclusivamente sulla parte razionale e spirituale del composto. Così come la morte di Laura non pone fine al desiderio del suo amante, poiché questi ha fede nel ricongiungimento delle due anime nell'aldilà.

Le strofe precedenti hanno descritto la *fin'amor* come una lacerante battaglia interiore in cui il desiderio, senza ascoltare il giudizio, minaccia l'io con le seduzioni del corpo. Si tratta di un amore che non ascolta il «consiglio della ragione», ma è proprio questo amore *homenivol* che i poeti (prima di Dante) hanno cantato e del quale lo stesso March è vittima. Ha quindi poco merito («no mereix pas la corona de martre», v. 83) chi, ascoltando tale consiglio, non si abbandona interamente ad esso. Si tratta, in fondo, delle stesse obiezioni che aveva mosso Guido Cavalcanti alla *Vita Nuova* con *Donna me prega*: se l'amore è un *accidente*, cioè una malattia, come Dante ammette in *Vita Nuova* XXV («Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia»), e come ribadisce Guido in *Donna me prega* (Amore è «un accidente che sovente è fero»), e come ripete pari pari March in *Aquelles mans que james perdonaren*

24. La fusione delle anime degli amanti è tema neoplatonico centrale nella lirica medievale e nella filosofia del Rinascimento. Segnalo qui l'eccellente studio che ad esso ha dedicato Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de oro*, Barcelona: Crítica, 1996 (nelle p. 135-136 sono indicati luoghi di March in cui il tema appare, fra i quali i versi iniziali del testo che stiamo analizzando). Con grande acutezza, Serés precisa poi (p. 139) che «La imposibilidad de sublimar intelectualmente el amor, de contemplar con el espíritu (como quería y no podía Ausiàs March), impide la transformación en el amado». In realtà, la fusione delle anime si presenta in March molto più come un irraggiungibile ideale che come una esperienza possibile. L'ancoraggio del suo desiderio, così *homenivol*, nella sensualità del corpo impedisce alla sua anima di prescinderne, identificandosi con quella della amata. Al contrario, prevalgono in lui pulsioni di morte (o necrofiliche), che lo inducono a desiderare, dopo il giudizio finale, la fusione dei corpi finalmente risorti (XCII, 245-250): «E lo meu cos, ans que la vida fine, / sobre lo seu abraçat vull que jaga. / Ferí'ls amor de no curable plaga, / separà'ls mort: dret és que ella·ls veïne. / Lo jorn del Jui, quan prendrem carn e ossos, / mescaldament partirem nostres cossos». La ribadita incurabilità della malattia d'amore induce March a desiderare una unione dei corpi, perfino nell'aldilà. Devo confessare che non capisco quanto ortodosso possa essere questo aristotelismo! Si tratta, in realtà, di un materialismo estremo, o addirittura, di un averroismo radicale che nega le ipotesi «teologiche» di Dante proprio là dove esse avrebbero potuto essere sviluppate, cioè nei «cants de mort».

(v. 191): «Accident és amor y no substança», come si fa ad invocare il consiglio della ragione? Chi lo accetta è già guarito e non ne avverte più il dominio sull'anima!

La seconda parte della *Vita Nuova*, che narra il rapporto fra un amante vivo ed una amata morta, pone il problema della *fin'amor* in una luce del tutto diversa: un amore che perdura dopo la morte dell'essere amato è un amore nel quale i sensi non intervengono, è un amore che, essendo del tutto spirituale, merita il nome di amicizia («per la virtut que d'amistat s'engendra», v. 94). La cultura medievale conosceva un testo nel quale questi ragionamenti erano ampiamente svolti, e cioè il *De Amicitia* di Cicerone, che un conoscitore della *Vita Nuova* come Domenico De Robertis ha indicato come la fonte principale della *Vita Nuova*, perché è lì, appunto, che viene teorizzato un amore (per la verità, fra due uomini) dal quale la sensualità è del tutto assente. Mi sembra che in questa canzone il tema dell'amore in morte venga prospettato da March, sulla scia della seconda parte della *Vita Nuova*, come la più nobile delle passioni, il che spiega l'attenzione che a questo tema dedica il poeta nei grandi canti di morte. La forte dipendenza dall'opera dantesca, considerata però molto più come un ideale irraggiungibile che come un modello perfettamente interiorizzato, rivela in March un retroterra aristotelico più vicino ai dualismi dell'aristotelismo radicale (come in Cavalcanti) che all'aristotelismo ortodosso di tipo tomista (come in Dante).

3. Un terzo sondaggio mi porta alla canzone IV, *Així con cell qui desija vianda*. Qui il consueto conflitto fra sensualità e razionalità viene scolasticamente svolto attraverso uno dei luoghi comuni della scolastica, il cosiddetto paradosso dell'asino di Buridano: fra due stimoli ugualmente potenti, la ragione non ha argomenti per decidere se soddisfare l'uno o l'altro. Il tema nei suoi precedenti filosofici è stato ampiamente ricostruito dalla critica ed anzi un eccellente lavoro di Lola Badia ha mostrato come March utilizzi categorie concettuali radicalmente nuove, nella lirica catalana, nel confronto con un testo di Jordi de Sant Jordi che tratta analogo tema.[25] Io qui voglio semplicemente verificare la mia ipotesi italianizzante, sulla poesia di March, con un altro esempio. I riferimenti a Dante sono due ed estremamente significativi, perché provengono da due passaggi della *Commedia* remoti nel testo e apparentemente remoti nel significato. Si tratta dei versi iniziali delle prime due strofe, che alludono a *Par*. IV e *Inf*. V:

25. Cfr. Lola Badia, «*De l'amor que educa a la passió culpable*: Jordi de Sant Jordi, XI versus Ausiàs March, IV», in *Memòria, escriptura, història: Homenatge al prof. Joaquim Molas*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003, vol. 1, p. 85-97. Segnalo anche Salvador Cuenca i Almenar, «El seny contra l'enteniment al poema 4 d'Ausiàs March», *Llengua i literatura. Revista anual de la Societat catalana de llengua i literatura*, n. 16, 2005, p. 33-56, che ricostruisce la tradizione filosofica nella quale si iscrive il paradosso logico formulato da March.

Així com cell qui desitja vianda
per apagar sa perillosa fam,
e veu dos poms de fruit en un bell ram
e son desig egualment los demanda,
no·l complirà fins part haja elegida
sí que·l desig vers l'un fruit se decant:
així m'ha pres dues dones amant.
Mas elegesc per haver d'amor vida.

Sí com la mar se plany greument e crida
com dos forts vents la baten egualment,
u de llevant e altre de ponent,
e dura tant fins l'un vent l'ha jaquida
sa força gran per lo més poderós:
dos grans desigs han combatut ma pensa
mas lo voler vers u seguir dispensa.
Jo·l vos public: amar dretament vós.

In *Par*. IV Dante, che ha appena ascoltato l'intervento di Piccarda Donati, la quale gli ha spiegato da una parte la situazione delle anime che hanno mancato ai voti promessi, e dall'altra il rapporto fra le anime del Paradiso e i cieli all'interno dei quali esse appaiono a Dante, vorrebbe formulare a Beatrice due domande, poiché entrambe le spiegazioni hanno suscitato in lui dei dubbi. Non sapendo quale delle due domande enunciare per prima, esita e rimane in silenzio. Il poeta paragona questa sua esitazione alla situazione in cui si verrebbe a trovare un uomo provvisto di libero arbitrio se, affamato, avesse di fronte a sé due cibi ugualmente distanti e ugualmente appetitosi. L'uomo autenticamente libero, nel quale ogni decisione è dettata dalla razionalità, morirebbe di fame prima di sceglierne uno. Si tratta di un paradosso che mostrava l'assurdità dell'intellettualismo estremo, poiché la fame indurrebbe anche l'uomo più libero a sceglierne comunque uno. Nella prima strofa March riproduce proprio questo dilemma (e l'ultimo verso, «Mas elegesc per haver d'amor vida», esplicita la necessità che il soggetto scelga se non vuole morire per amore).

Il secondo luogo della *Commedia* è anch'esso una similitudine. Siamo nel secondo cerchio dell'Inferno, quello dei lussuriosi, e Dante assiste ad uno degli spettacoli più potenti che la sua fantasia abbia creato:

Io venni in loco d'ogni luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta.

March utilizza i due luoghi per visualizzare con evidenza logica nel primo caso e con forza metaforica nel secondo il conflitto nel quale egli si è venuto a trovare (come sempre) fra amori diversi, o forme diverse di amare. Si osservi innanzitutto che il conflitto morale del poeta funge da ponte concettuale per

collegare due passi del tutto irrelati della *Commedia*: a chi verrebbe in mente di associare un astruso paradosso logico della scolastica con la violenza passionale dei lussuriosi? Io direi che solo a March poteva venire in mente, perché solo lui poteva vedere nei due brani la possibilità di rappresentare, con immagini potenti, l'enormità del conflitto che sta sperimentando. È necessaria la potenza di linguaggio di Dante per esprimere la violenza delle sue emozioni, che un linguaggio poeticamente più neutro banalizzerebbe.

La critica tende a leggere il verso 7 «així m'ha pres dues dones amant» nel senso di desideri diversi per una stessa donna. Credo invece che l'espressione vada presa alla lettera: si tratta di due donne, una amata con i sensi e l'altra con la ragione. Infatti i due esempi danteschi così lontani, oltre ad evocare una paralisi della volontà prodotta da emozioni opposte, sono inoltre divergenti in quanto legati alla sfera razionale il primo e a quella emozionale il secondo: la dissociazione fra istanze psichiche e morali diverse viene esemplificata e proiettata attraverso due donne che si contrappongono.

Si osservi poi che in entrambi i casi March rifiuta tale logica della contrapposizione, e si dichiara risolutamente a favore di una delle due donne. Il dibattito che segue fra il corpo e la mente giustifica la scelta argomentandola a partire dalla durata del piacere: quello del corpo dura poco, quella della mente sempre (o, comunque, molto di più). Si osservi, al riguardo, che l'argomento relativo alla durata è lo stesso che abbiamo visto svolto in *Los ignorants amor e sos exemples*.

Mi chiedo ora se nella tradizione italiana alla quale (oso dire) March appartiene, esista una tale oscillazione fra donne diverse, rispetto alla quale March senta poi la necessità di dire la sua. La risposta è facile. Inesistente in Petrarca, presente, ed anche notevole, in Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia, essa è sistematica e strutturale in Dante. Il testo in cui la formulazione è più vicina a questa di March è un sonetto che, per alcune caratteristiche, credo che March potrebbe aver letto:[26]

> Due donne in cima delle mente mia
> venute sono a ragionar d'amore:
> l'una ha in sé cortesia e valore,
> prudenzia e onestà in compagnia;
> l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,
> adorna gentilezza le fa onore:
> e io, merzé del dolce mio signore,
> mi sto ai piè della lor signoria.

26. La parentela del testo di March con il sonetto di Dante è stata ben indicata da Anton Espadaler, «Senyals, Seny i Paraula», in *Lectures d'Ausiàs March. 15 de gener – 10 de desembre de 1997*, Madrid: Fundació Bancaixa, p. 41-59, in particolare p. 54. Lo studio contiene inoltre importanti osservazioni sui rapporti di March con la poesia italiana (oltre Dante, anche Giacomo da Lentini). Ulteriori riprese da Dante sono indicate da Francesc J. Gómez e Josep Pujol, *Per haver d'amor vida. Antologia comentada*, Barcelona: Editorial Barcino, 2009, p. 106-115.

Parla Bellezza e Virtù all'intelletto
e fan quistion come un cuor puote stare
intra due donne con amor perfetto.
Risponde il fonte del gentil parlare
ch'amar si può bellezza per diletto
e puossi amar virtù per operare.[27]

La situazione è proprio quella descritta da March: una donna è desiderata per diletto, l'altra per virtù. L'intelletto, che prende la decisione, deve scegliere. Interviene l'amore, che è il diretto interessato e fornisce la soluzione: si ama una per la sua bellezza e l'altra per la sua virtù. Felice poligamia che rivela i presupposti tomisti (niente di meno!) di Dante: i cattivi filosofi di fronte alle dicotomie scelgono, sacrificando uno dei due poli, i bravi filosofi distinguono e, separando i livelli intellettuali e le istanze morali, non rinunciano a nulla.

Dico che March potrebbe aver letto questo sonetto perché qui l'antagonismo viene formulato negli stessi termini della *Commedia*: «come un cuor puote *stare intra due donne*» (*Par*. IV, 1-6):

Intra due cibi distanti e moventi
d'un modo, prima si morria di fame,
che liber'omo l'un recasse ai denti;
sì si *starebbe* un agno *intra due brame*
di fieri lupi, igualmente temendo;
sì si *starebbe* un cane *intra due dame*.

E March potrebbe quindi aver trovato qui lo spunto per l'applicazione del paradosso di Buridano alla dicotomia erotica che lo lacera.

Mentre però Dante non ha alcuna difficoltà a conciliare 'teologicamente' i desideri per donne diverse, ed a goderle quindi entrambe, March, che è certo buon filosofo, ma non ha le certezze metafisiche di Dante, deve scegliere! E Plenadeseny, la prescelta, può così incarnare il polo positivo del suo amore, quello onesto. Ciò che però rende intensamente drammatica tale posizione, e originalissima così la sua poesia, è che la scelta si presenta molto più come tensione ed ideale che non come una conquista morale saldamente acquisita. Egli ha concettualmente chiara la superiorità della *bona amor* su quella sensuale, e, come abbiamo visto, tale chiarezza è dovuta a considerazioni molto utilitaristiche, ossia la durata del piacere: i sensi non danno alcuna garanzia di continuità, «dins un punt tos delits són fastigs» (v. 43), la ragione invece sì, e quindi sono preferibili i beni durevoli che questa promette rispetto a quelli fugaci promessi dagli altri. Per questo motivo il suo atteggiamento irresoluto, che in tante occasioni lo induce a percorrere il cammino sbagliato, sembra più vicino a Petrarca che a Dante, e lo è se noi pensiamo al desiderio poetico como ad un dispositivo ermeneutico finalizzato a comprendere e dire il mondo (non per nulla Amore è, nel sonetto, «il fonte del gentil parlare»). In Dante il desiderio è pilastro di ogni certezza, da esso vien fuori un mondo perfettamente

27. Dante Alighieri, *Rime*, *cit*.

compreso nel suo globale ordinamento. Anche March intuisce le potenzialità di un desiderio sorretto dalla ragione. Proprio qui collega, infatti, la chiarezza del pensiero al diletto che esso produce: «Aitant com ès l'enteniment pus clar / és gran delit lo que per ell se pren» (vv. 53-54). Ma in tante occasioni prevale l'incertezza, l'impossibilità di comprendere e quindi di dire: il mutismo è infatti conseguenza diretta della incomprensione. In una ideale tipologia delle forme moderne del desiderio poetico March è dunque dal lato di Petrarca e non di Dante.[28] Ma il suo linguaggio, la sua cultura, la sua *forma mentis* ed il suo temperamento linguistico, cioè la violenza espressiva che lo caratterizza, e, soprattutto, la sua inclinazione alla disquisizione logico-filosofica, come in questo caso, tutto ciò lo accomuna necessariamente a Dante, di cui è certo uno degli interpreti più acuti.

28. Si veda il mio *Algunos casos…*, *cit.*